MUSIC FOR A WHILE
Improvisations on PURCELL
L'ARPEGGIATA CHRISTINA PLUHAR
ERATO

MUSIC FOR A WHILE

Improvisations on Henry Purcell

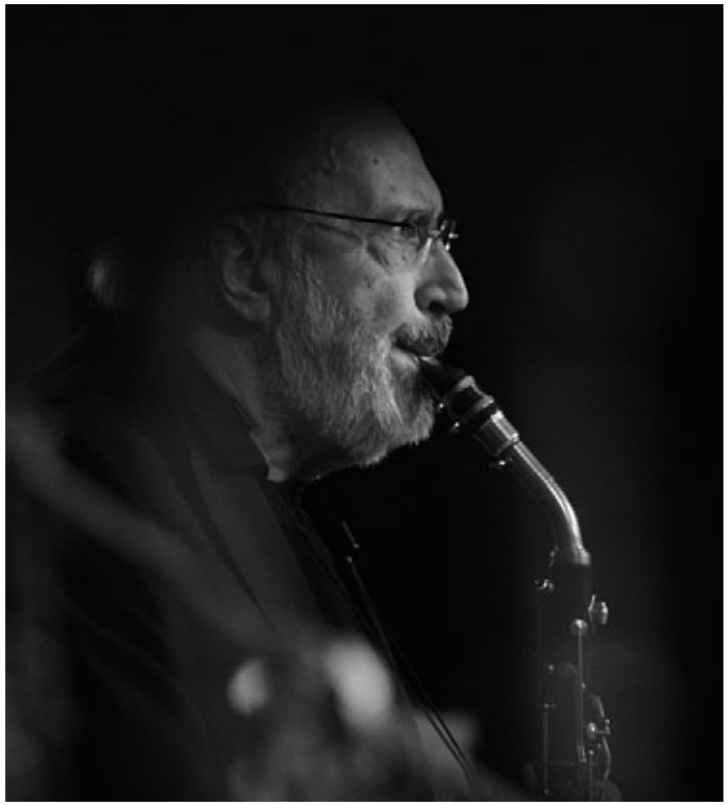
Philippe Jaroussky *countertenor*
Raquel Andueza *soprano*
Vincenzo Capezzuto *alto*
Dominique Visse *countertenor*

L'ARPEGGIATA
Christina Pluhar *theorbo*
Doron Sherwin *cornet à bouquin*
Veronika Skuplik *baroque violin*
Julien Martin, Marine Sablonnière *recorder*
Eero Palviainen *archlute, baroque guitar*
Marcello Vitale *baroque guitar, chitarra battente*
Sarah Ridy *baroque harp*
David Mayoral, Sergey Saprichev, Michèle Claude *percussion*
Boris Schmidt *double bass*
Haru Kitamika *harpsichord, organ*
Francesco Turrisi *piano, harpsichord, organ, melodica*

Special guests
Gianluigi Trovesi *clarinet*
Wolfgang Muthspiel *acoustic guitar & electric guitar*

Christina Pluhar *direction*

1	**'Twas within a furlong** *Vincenzo Capezzuto*	2:54
2	**Music for a while** *Philippe Jaroussky*	5:54
3	**Strike the viol** *Raquel Andueza*	3:57
4	**An Evening Hymn on a Ground** *Philippe Jaroussky*	6:06
5	**In vain the am'rous flute** *Philippe Jaroussky, Vincenzo Capezzuto*	4:33
6	**A prince of glorious race descended** *Raquel Andueza*	4:40
7	**O solitude, my sweetest choice** *Philippe Jaroussky*	5:23
8	**When I am laid in earth** *Raquel Andueza*	5:03
9	**Wondrous machine** *Vincenzo Capezzuto*	3:41
10	**Here the deities approve** *Philippe Jaroussky*	4:48
11	**Ah! Belinda** *Raquel Andueza*	4:10
12	**Hark! how the songsters of the grove** *Raquel Andueza, Philippe Jaroussky*	2:49
13	**One charming night** *Vincenzo Capezzuto*	4:40
14	**Man is for the woman made** *Dominique Visse*	1:18
15	**O let me weep (The Plaint)** *Raquel Andueza*	7:19
16	**Curtain Tune on a Ground**	2:56
	BONUS TRACK	
17	**Hallelujah (Leonard Cohen)** *Vincenzo Capezzuto*	6:04
		76:21



from *Orpheus Britannicus:*
On the death of the late famous
Mr Henry Purcell

So, when his harmony arrests the ear,
we lose all thought of what, or how, or where!
Like love, it warms, like beauty, does control,
like hidden magic seizes on the whole,
and while we hear, the body turns to soul!
From what blest spring did he derive the art
to soothe our cares, and thus command the heart!
How in that mystic order could he join
so different notes! make contraries combine,
and out of discord cull such sounds divine?
How did the seeds lie quickening in his brain?
How were they born without a parent's pain?
He did but think, and music would arise
dilating joy, as light o'erspreads the skies.
What art thou? From what causes dost thou spring
O music, thou divine, mysterious thing?
Let me but know, and knowing give me voice to sing.
Art thou the warmth in spring that zephyr breathes,
painting the meads and whistling through the leaves?
The happy season that all grief exiles,
when God is pleased, and the creation smiles?
Or art thou love, that mind to mind imparts
the endless concord of agreeing hearts?
Or art thou friendship, yet a nobler flame,
that can a dearer way make souls the same?
Or art thou rather, which does all transcend,
the centre where at last the blest ascend,
the seat where *Hallelujahs* never end?
And thou my muse (howe'er the critics blame),
pleased with his worth and faithful to his fame,
art music while y'are hallowing Purcell's name.

'Twas within a furlong Z605/2
from *The Mock Marriage*, 1695
Words by Thomas D'Urfey
Arr. Christina Pluhar

Vincenzo Capezzuto, Wolfgang Muthspiel, Sarah Ridy, Marcello Vitale, Francesco Turrisi, David Mayoral, Sergey Saprichev, Boris Schmidt, Christina Pluhar

Music for a while Z583/2
from *Oedipus*, 1692
Words by John Dryden & Nathaniel Lee
Arr. Christina Pluhar

Philippe Jaroussky, Gianluigi Trovesi, David Mayoral, Sergey Saprichev, Francesco Turrisi, Boris Schmidt

Strike the viol Z323/5
from *Come, ye sons of art away*
(Birthday Ode for Queen Mary, 1694)
Words by ? Nahum Tate
Arr. Christina Pluhar

Raquel Andueza, Gianluigi Trovesi, Wolfgang Muthspiel, Doron Sherwin, Eero Palviainen, Sarah Ridy, Marcello Vitale, Francesco Turrisi, David Mayoral, Sergey Saprichev, Boris Schmidt, Christina Pluhar

Now that the sun hath veiled his light (An Evening Hymn on a Ground) Z193
Words by Bishop William Fuller
Arr. Christina Pluhar

Philippe Jaroussky, Wolfgang Muthspiel, Doron Sherwin, Eero Palviainen, Sarah Ridy, Francesco Turrisi, David Mayoral, Sergey Saprichev, Boris Schmidt, Christina Pluhar

In vain the am'rous flute Z328/10
from *Hail! bright Cecilia*
(Ode for St Cecilia's Day, 1692)
Words by Nicholas Brady

Philippe Jaroussky, Vincenzo Capezzuto, Julien Martin, Marine Sablonnière, Eero Palviainen, Sarah Ridy, Haru Kitamika, Christina Pluhar

A prince of glorious race descended Z342/3
from *Who can from joy refrain?*
(Birthday Ode for the Duke of Gloucester, 1695)
Words by ? Nahum Tate
Arr. Christina Pluhar

Raquel Andueza, Wolfgang Muthspiel, Doron Sherwin, Eero Palviainen, Sarah Ridy, Francesco Turrisi, David Mayoral, Sergey Saprichev, Boris Schmidt, Christina Pluhar

O solitude, my sweetest choice Z406
Words by Kathryn Philips,
after Antoine Girard de Saint-Amant,
'La Solitude'

Philippe Jaroussky, Eero Palviainen, Sarah Ridy,
Haru Kitamika, Boris Schmidt, Christina Pluhar

When I am laid in earth Z626/38
from *Dido and Aeneas*, by 1688
Words by Nahum Tate, after Virgil
Arr. Christina Pluhar

Raquel Andueza, Wolfgang Muthspiel,
Doron Sherwin (cornet muet), Francesco Turrisi,
David Mayoral, Sergey Saprichev, Boris Schmidt

Wondrous machine Z328/8
from *Hail! bright Cecilia*
(Ode for St Cecilia's Day, 1692)
Words by Nicholas Brady
Arr. Christina Pluhar

Vincenzo Capezzuto, Gianluigi Trovesi, Wolfgang Muthspiel,
Doron Sherwin, Francesco Turrisi, David Mayoral,
Sergey Saprichev, Boris Schmidt, Christina Pluhar

Here the deities approve Z339/3
from *Welcome to all the pleasures*
(Ode for St Cecilia's Day, 1683)
Words by Christopher Fishburn
Arr. Christina Pluhar

Philippe Jaroussky, Wolfgang Muthspiel,
Doron Sherwin, Veronika Skuplik, Eero Palviainen,
Sarah Ridy, Haru Kitamika, Francesco Turrisi,
David Mayoral, Sergey Saprichev, Boris Schmidt,
Christina Pluhar

Ah! Belinda Z626/3
from *Dido and Aeneas*
Words by Nahum Tate, after Virgil
Arr. Christina Pluhar

Raquel Andueza, Wolfgang Muthspiel, Eero Palviainen,
Sarah Ridy, Francesco Turrisi, David Mayoral,
Sergey Saprichev, Boris Schmidt, Christina Pluhar

Hark! how the songsters of the grove Z632/2
from *Timon of Athens*, 1695
Words by Thomas Shadwell,
after William Shakespeare

Raquel Andueza, Philippe Jaroussky, Julien Martin,
Marine Sablonnière, Eero Palviainen, Sarah Ridy,
Marcello Vitale, Haru Kitamika, Michèle Claude,
Sergey Saprichev, Boris Schmidt, Christina Pluhar

One charming night Z629/13
Secresy's Song, from *The Fairy Queen*, 1692
Words anon., after William Shakespeare:
A Midsummer Night's Dream
Arr. Christina Pluhar

Vincenzo Capezzuto, Gianluigi Trovesi, Wolfgang Muthspiel, Doron Sherwin, Julien Martin, Marine Sablonnière, Eero Palviainen, Sarah Ridy, Marcello Vitale, Francesco Turrisi, David Mayoral, Sergey Saprichev, Boris Schmidt, Christina Pluhar

Man is for the woman made Z605/3
from *The Mock Marriage*, 1695
Words by Peter Anthony Motteux

Dominique Visse, Eero Palviainen, Sarah Ridy, Marcello Vitale, Haru Kitamika, Francesco Turrisi, Christina Pluhar

O let me weep (The Plaint) Z629/40
from *The Fairy Queen*, rev. 1693
Words anon., after William Shakespeare:
A Midsummer Night's Dream

Raquel Andueza, Veronika Skuplik, Eero Palviainen, Sarah Ridy, Haru Kitamika, Christina Pluhar

Curtain Tune on a Ground Z632/13
from *Timon of Athens*, 1695

Doron Sherwin, Veronika Skuplik, Julien Martin, Eero Palviainen, Sarah Ridy, Marcello Vitale, Haru Kitamika, David Mayoral, Boris Schmidt, Christina Pluhar

Hallelujah (Leonard Cohen)

Vincenzo Capezzuto, Doron Sherwin, Margit Übellacker (psaltery), Sarah Ridy, Marcello Vitale, Francesco Turrisi, David Mayoral, Boris Schmidt, Quito Gato (guitar), Christina Pluhar

NOT FOR PURITANS

Henry Purcell and the musical theatre of the Restoration

The British are renowned for their understatement, but the prefaces to the scores of Henry Purcell's music for the stage display what is, even by British standards, an extreme form of rhetorical self-deprecation. In the 1690 preface to *The History of Dioclesian*, 'Orpheus Britannicus' portrayed the cultural level of his compatriots in these words: 'Being farther from the sun, we are of later growth than our neighbour countries, and must be content to shake off our barbarity by degrees.' And in the preamble to *The Fairy Queen* we read: 'I despair of ever having as good voices among us, as they have in Italy.' So is the old prejudice 'Anglia non cantat' (England doesn't sing) correct? Or should Purcell's coy complaints rather be seen as an expression of national waywardness? For in the seventeenth century, while opera was setting out on its triumphal march all over Europe, the insular Eurosceptics chose a path of their own: the idea of a wholly sung theatrical performance – which constitutes the very essence of opera – was completely unthinkable in the land of Shakespeare and Marlowe. 'Experience hath taught us that our English genius will not relish that perpetual singing', the journalist Peter Anthony Motteux opined in the *Gentleman's Journal* in 1692; plays that consisted solely of singing were simply 'unnatural'. Yet there was a good deal of singing on English stages, and it was much appreciated. Purcell's catalogue of works alone contains some two hundred songs drawn from incidental music for the theatre; to this we must add fifty-seven 'catches' for convivial singing, twenty-four odes for festive occasions, and more than one hundred other songs.

To understand the idiosyncratic path followed by the performing arts in England in Purcell's day, we must take a look at the historical context. His lifetime (1659–95) coincides almost exactly with the period known as the Restoration. When Purcell was born, the rule of the Puritans was drawing to a close. Public performances in the spoken theatre were banned under the republican zealots, but not musical plays. As a result, many resourceful men of the theatre fitted out their plays with as many musical numbers as were required for them to pass as musical drama. This was a stopgap solution, but it prepared the ground for a specifically English form of musical theatre. After the end of the Puritan era in 1660 the pent-up demand for entertainment must have been enormous,

and the new king, Charles II, set his subjects an example of how to enjoy life. Charles had developed a taste for French ways during his exile. Following the model of his Parisian counterpart, he procured himself a crack string orchestra of twenty-four players for his court music and appointed a French-trained composer to direct it; he relished guest performances by an Italian opera company, and sent English theatrical personalities on study trips to Paris. Charles' cultural policy formed part of his strategy of rapprochement with the great Catholic power on the other side of the Channel – and for that very reason was probably doomed to failure. In any case, neither the French nor the Italian variety of opera found sympathetic listeners among his subjects.

Instead of opera, it was the English theatre that gained a new lease of life during Charles' reign. Two companies of players to which he had awarded letters patent, placed under the patronage of the king and his brother James, Duke of York (later James II) respectively, competed for the public's attention in London. The Duke's Men initially played at the Lincoln's Inn Fields Theatre, a converted tennis court, before moving in 1671 to the Dorset Garden Theatre, a newly-built edifice lavishly equipped with stage machinery and situated on the banks of the Thames; the King's Men had already moved premises in 1663 from Gibbon's Tennis Court to their new theatre in Drury Lane. Although both houses enjoyed the favour of their exalted patrons, they financed themselves from box-office takings. The paying public found two genres particularly appealing: comedy and heroic drama. In the former their tastes ran to the saucy and frivolous. At Charles's express command, the female roles were now played by women and not by boys in drag; Nell Gwyn, the star of the Drury Lane Theatre, became the most famous of his many mistresses. Among other later highlights of this art form were the so-called 'ass epilogues', speeches delivered direct to the audience (and to the animals in question) from the back of a live donkey. The heroic drama, on the other hand, captivated more by means of spectacular scenery and effects. London did not have an opera house of its own at this period; such a thing was hardly necessary, since musical theatre was a branch of the spoken theatre. The principal roles were spoken, while specially hired singers took on supporting roles. In addition to the many musical and dance numbers, so-called 'masques' were inserted between the acts. These sung, danced and opulently staged plays-within-the-play were a relic of the English court art of earlier times, which in this way was salvaged for Purcell's contemporaries. An attempt was also made to preserve the heritage of the Elizabethan theatre

by transforming Shakespeare's classics into fashionable extravaganzas, with scant regard for the concomitant artistic losses. The outcome of this quintessentially English response to continental opera was a colourful mixture of spoken theatre, song, ballet, and spectacle, often not even held together by a coherent plot, which came to be termed 'semi-opera'.

The Restoration period long suffered from an extremely bad reputation among theatre historians and Shakespeare scholars, while musicologists were accustomed to bewail with deep sighs the fact that with the exception of his only 'true' opera *Dido and Aeneas* – which, significantly, he composed not for the public theatre in Dorset Garden, but for a private girls' boarding school in Chelsea – Purcell had frittered away his genius on a bastardised form of musical theatre. Three years after his death, in 1698, a polemical treatise by the theologian Jeremy Collier on the immorality of England's stages was published. Public opinion had already undergone a complete volte-face. To both the classically orientated artistic purists and the sentimental moralists of the follow-ing era, the theatrical art of the Restoration was anathema. Admittedly, Purcell's music, which was handed down in collections of songs compiled after his death, such as the two volumes of *Orpheus Britannicus*, escaped condemnation and was held in high regard; but the contexts in which these pieces had originated now disappeared. It may be doubted whether his subsequent beatification did Purcell justice. For Britain's honorary Orpheus was a child of his time, and his art was rich and flexible enough to encompass its contradictory tendencies. Purcell made his career under Charles II: from his first steps as a choirboy at the Chapel Royal to posts as organist of Westminster Abbey and the Chapel Royal and Keeper of the King's Wind Instruments, he spent his whole life in royal service. Until his thirtieth year he was chiefly a composer of pious church music and pieces for festive occasions at court. It was only when James II was deposed in the wake of the 'Glorious Revolution' of 1688, and his successors William and Mary evinced less and less demand for court music, that Purcell moved into the theatrical field. He then went on to create most of his more than forty scores for the theatre in the last five years of his life.

The two songs '"Twas within a furlong' and 'Man is for the woman made', both from *The Mock Marriage*, give a very good idea of Restoration comedy and of Purcell's talent for the popular. The tripping, salacious rhyming couplets of 'Man is for the woman made' are very likely by the same Peter Anthony Motteux who had mocked the 'perpetual singing' of continental opera in his

Gentleman's Journal. Purcell set Motteux's frivolous verse to a catchy melody with a high singalong factor, which over the past 320 years must have been sung at countless social gatherings. The ambitious, grandiose side of the Restoration theatre is represented by the Shakespeare adaptations *Timon of Athens* (the source for the 'Curtain Tune on a Ground' and 'Hark! how the songsters of the grove') and *The Fairy Queen* ('One charming night' and 'O let me weep'). The reworking of Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* under the title of *The Fairy Queen*, in particular, became the epitome of ostentatious decorative theatre. The play was premiered at what was now the Queen's Theatre in Dorset Garden in 1692 and seems to have swallowed up a good two-thirds of the company's budget for the year. The expense sheet included some twenty actors, the same number of singers, twenty-four dancers and twenty-four instrumentalists, not to mention a heavenly chariot drawn by peacocks, a dragon bridge, a twelve-foot-high fountain, and much more. Because the piece was so horrendously expensive, it was revived the following season, with the addition of new music, including 'O let me weep', the celebrated 'Plaint'.

Purcell's trade secrets as a composer are perhaps most tellingly revealed by the song that gives this recording its name: 'Music for a while'. The piece comes from the incidental music to Dryden and Lee's adaptation of Sophocles' tragedy *Oedipus the King*. At the point where this vocal number was inserted, a priest invokes the spirit of Oedipus' father Laius. Purcell employs his favourite compositional technique, the 'ground' – a constantly repeated bass – to conjure up the image of the ghost rising from the Underworld: with each repetition, the bass figure slides a small step upwards. When the text evokes Alecto – the Fury who drives the parricide Oedipus mad – the power of music is even more vividly represented: Purcell multiplies the reiterations of the word 'drop', broken up by rests, so that with each note we seem to hear falling to the ground, subjugated by the music, another of the snakes that dart wildly in all directions round the Fury's head. The power and the essence of music, as becomes abundantly clear here, consist in calming the passions and even madness. At the core of Purcell's music lies a commitment to measure and harmony that still manifests itself, even at moments of the greatest intensity, in a certain emotional nobility and composure. This makes it easier for us to understand the function of his music in the stagecraft of the time. Action and climaxes were furnished by the actors, the dancers, the stage machinery, and so forth. The spectacles of the Restoration period were never conceived as coherent dramas; in their

heterogeneity and illogical volatility, they represented the zestful unleashing of all available resources of theatrical technique. But music provided the spiritual bond between those resources. Purcell did not fritter away his genius in the theatre; rather, he performed a task that would have been too great for any lesser man.

In 1683 the Musical Society of London decided to celebrate the feast of the patron saint of music, St Cecilia, in worthy fashion on 22 November each year. The honour of setting the first Cecilian ode, Christopher Fishburn's *Welcome to all the pleasures*, went to Purcell. The most famous poem written for this occasion, *From harmony, from heav'nly harmony* – set to music by Giovanni Battista Draghi in 1687 and by Handel in 1739 – is by Purcell's close associate John Dryden. In it the poet glorified the power of music, which is said to arouse and then to order in seemly fashion everything from the atoms of matter to human emotions. Music, for Dryden, was the 'universal frame'. Subsequently, for the year 1692, Nicholas Brady gave Purcell a text that reformulated Dryden's ideas: 'Hail! bright Cecilia, hail to thee! Great patroness of us and harmony!' Three of the pieces on this recording – 'Here the deities approve', 'Wondrous machine', and 'In vain the am'rous flute' – come from Purcell's two hymns of praise to music. Of course, hymns of praise to exalted personages figured among the duties of Purcell the court composer. For Queen Mary's birthday in 1694 he wrote the ode *Come, ye sons of art away* (which includes 'Strike the viol'); his last ode, *Who can from joy refrain?* (from which 'A prince of glorious race descended' is taken), was composed in 1695 for the birthday of the young Prince William, Duke of Gloucester. We are given an uplifting taste of Purcell the religious composer in 'An Evening Hymn on a Ground'. In this setting of the reflections of William Fuller, Bishop of London, on life after death, Purcell composed a lullaby of bewitching calm for the soul.

Henry Purcell's own demise was the stuff that myths are made of. He died aged thirty-six on 21 November 1695, just on the eve of St Cecilia's Day. According to legend, his wife locked him out of the house when he came home drunk. Hence the British Orpheus quite literally caught his death of cold outside his own front door. It is more likely that he died of tuberculosis. But one thing is sure: Puritan standards never did either the man or his music justice.

Ilja Stephan

HENRY PURCELL IN THE TWENTIETH & TWENTY-FIRST CENTURIES

Non omnis moritur, vivunt symphoniae immortales.
Memoriae Sacrum H.P. (Johannes Gilbert in *Orpheus Britannicus*)

Just how modern Purcell's harmonic language is, and how timeless his use of ground bass, is no secret. Today's pop, rock and jazz musicians and film-makers have found constant inspiration in his musical inventions. Pete Townshend of The Who declared in 2009 that Purcell was a strong influence on the band's music of the sixties and seventies – echoes of Purcell's harmonic language feature notably in 'I Can See for Miles', 'Pinball Wizard', and 'Won't Get Fooled Again'. 'What power art thou', the song of the Cold Genius in *King Arthur*, became one of the showpieces of the cult New Wave singer Klaus Nomi, who recorded it as 'Cold Song' in 1981. Purcell originally wrote the piece for a bass, but since Nomi's interpretation a number of countertenors have taken it into their repertoire. In 2009 the English singer-songwriter Sting included 'Cold Song' in his album *If on a Winter's Night*; in 2013 the actress and singer Arielle Dombasle added a beat to it and performed it on video naked in a coffin.

Purcell has often made appearances in film scores. The composer Wendy Carlos adapted the march from the *Music for the Funeral of Queen Mary* for synthesiser in Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange* (1971). Oliver Hirschbiegel's *Downfall* (2004) uses Dido's lament 'When I am laid in earth'. The soundtrack of Joe Wright's *Pride and Prejudice* (2005) includes a piece entitled 'A Postcard to Henry Purcell' in which Dario Marianelli makes use of Purcell's Rondeau from *Abdelazar*. Benjamin Britten's variations on the same theme in his *Young Person's Guide to the Orchestra* feature in Wes Craven's *Moonrise Kingdom* (2012).

In 2003 we invited the great Italian jazz clarinettist Gianluigi Trovesi to appear on our album *All'Improvviso* and improvise on Baroque *bassi ostinati* from seventeenth-century Italy. At that time we deliberately refrained from altering the original harmonies of these ostinato

basses (or 'grounds' as they were known in England). It was only the melodic idiom of the jazz clarinettist, with his subtle timing, that differed from 'our' seventeenth-century musical language.

On *Music for a while*, however, we wished to underline the extraordinary modernity of Purcell's music by constantly moving between the centuries in the harmonies and styles of the improvisations. This change of musical style is often accomplished within a single bar of a piece by means of subtle rhythmic and harmonic modifications to the ground. The bass lines and melodies composed by Purcell remain intact, but the improvisatory style of the instruments suddenly switches centuries. Our listeners find themselves in a timeless music room.

I am especially glad that the wonderful Gianluigi Trovesi has again enriched this new project with his superb artistry, ten years after *All'Improvviso*. I am also delighted that I was able to persuade my old school friend, the extraordinary jazz guitarist Wolfgang Muthspiel from Graz, to join our Purcell project.

Christina Pluhar
Translation: Charles Johnston

PAS POUR LES PURITAINS

Henry Purcell et le théâtre musical de la Restauration

Si les Britanniques sont bien connus pour leur *understatement*, on trouve dans les préfaces aux partitions des musiques pour la scène d'Henry Purcell une forme extrême de modestie rhétorique, même à l'aune britannique : « Nous nous trouvons plus loin du soleil, et grandissons donc plus lentement que nos voisins ; nous devons être satisfaits de nous défaire petit à petit de notre barbarie », ainsi l'Orpheus Britannicus décrivait-il en 1690 le niveau culturel de ses compatriotes, dans la préface à *The History of Dioclesian*. Et dans la préface à *The Fairy Queen* : « Je désespère de trouver un jour chez nous d'aussi bons chanteurs qu'en Italie. » Le préjugé *Anglia non cantat* (l'Angleterre ne chante pas) est-il donc justifié ? Ou devrait-on plutôt considérer les coquettes lamentations de Purcell comme une expression d'insoumission nationale ? En effet, alors qu'au XVII^e^ siècle l'opéra s'engageait, partout en Europe, dans sa marche triomphale, les Eurosceptiques sur leur île choisirent une voie alternative : l'idée d'une représentation théâtrale entièrement chantée – qui constitue l'essence de l'opéra – était impossible à introduire dans le pays de Shakespeare et de Marlowe. « L'expérience nous a appris que le génie anglais ne peut prendre goût au chant continu », analysait en 1692 le journaliste Peter Anthony Motteux dans le *Gentleman's Journal* ; des pièces de théâtre dans lesquelles on ne faisait que chanter étaient purement et simplement « contre nature ». Néanmoins, le chant était très présent et apprécié sur les scènes anglaises. Le catalogue des œuvres de Purcell à lui seul compte environ 200 mélodies tirées de musiques de scènes ; on ajoutera en plus 57 *catches* pour le chant convivial, 24 odes pour des occasions festives et plus de 100 autres *songs*.

Pour comprendre la trajectoire particulière que prirent l'art de la scène et la musique dans l'Angleterre de Purcell, il est nécessaire de se tourner vers le contexte historique. Les dates de Purcell (1659-1695) correspondent presque exactement à la période appelée « Restoration » (restauration). À la naissance du compositeur, le règne des Puritains touchait à sa fin. Les représentations théâtrales publiques avaient été interdites sous les zélotes républicains, mais pas le théâtre musical. De nombreux hommes de théâtre ingénieux inséraient donc dans leurs pièces assez de morceaux de musique pour qu'elles puissent passer comme drames musicaux. Bien qu'étant une solution

d'urgence, ceci ouvrit la voie à une forme spécifiquement anglaise du théâtre musical. À la fin de l'ère puritaine en 1660, la demande de divertissement, jusqu'ici contenue, dut être énorme, et le nouveau roi, Charles II, montra à ses sujets comment s'y prendre. Le « monarque joyeux » s'était, en exil, épris des mœurs françaises. À l'exemple de son collègue parisien, Charles s'offrit pour sa musique de cour un orchestre à cordes de 24 musiciens d'élite, et nomma à leur tête un compositeur formé en France ; il se délecta de la visite d'une troupe d'opéra italienne et envoya des hommes de théâtre anglais à Paris pour des visites d'études. La politique culturelle du roi Stuart s'inscrivait dans le cadre de son rapprochement avec la grande puissance catholique de l'autre côté de la Manche – et était donc, par là même, vouée à l'échec. En tout cas, ni le style français, ni le style italien d'opéra ne reçurent de réception favorable parmi ses sujets.

C'est ainsi que sous Charles II, le théâtre anglais trouva un nouveau souffle. Deux troupes de théâtre auxquelles il avait octroyé des lettres patentes, et qui se trouvaient respectivement sous son patronage et sous celui de son frère (Jacques, duc d'York) se faisaient concurrence à Londres depuis le début des années 1660. La troupe du duc jouait initialement au Lincoln's Inn Fields Theatre, un court de tennis réaménagé, avant d'intégrer en 1671 le Dorset Garden Theatre nouvellement construit, doté d'une opulente machinerie et situé à même les rives de la Tamise ; celle du roi avait dès 1663 quitté Gibbon's Tennis Court pour le nouveau théâtre de Drury Lane. Les deux maisons jouissaient de la faveur de leurs patrons haut placés, mais elles s'autofinançaient avec les frais d'entrée. Deux genres rencontrèrent un succès particulier auprès du public payant : la comédie et le drame héroïque. Dans la comédie, le goût de l'époque penchait pour le coquin et le frivole. Sur ordre exprès de Charles, les rôles féminins étaient maintenant assurés par des femmes, et non plus par des garçons en costume ; Nell Gwyn, la star du Drury Lane Theatre, devint la plus célèbre des nombreuses maîtresses du roi. Parmi d'autres aspects saillants de cette forme artistique figuraient un peu plus tard ce qu'on appelait les *ass epilogues*, des discours au public déclamés du dos d'un âne vivant. À l'inverse, le drame héroïque captivait plus par des images scéniques et des effets spectaculaires. Londres ne possédait alors pas sa propre salle d'opéra ; cela n'était guère nécessaire puisque le théâtre musical était une branche collatérale du théâtre parlé. Les rôles principaux étaient parlés, tandis que des chanteurs engagés spécialement assuraient les rôles secondaires. En plus des nombreux numéros musicaux et de danse, on insérait entre chaque acte des « masques ». Ces pièces

dans la pièce, chantées, dansées et richement apprêtées étaient une relique de l'ancien art de cour anglais, qui fut ainsi transmis à la nouvelle époque. On essaya aussi de préserver l'héritage du théâtre élisabéthain en transformant, sans trop se soucier des dégâts artistiques, les classiques de Shakespeare en spectacles décoratifs à la mode. Le résultat de cette réponse foncièrement anglaise à l'opéra continental était un mélange coloré de théâtre parlé, de chant, de ballet et de spectacle, souvent dépourvu d'intrigue cohérente, à laquelle on a pu donner le nom de *semi-opera*.

L'époque de la Restauration a longtemps souffert d'une très mauvaise réputation parmi les historiens du théâtre et les experts de Shakespeare ; les musicologues, eux, avaient l'habitude de déplorer avec maints soupirs le fait que Purcell, à l'exception de son seul « vrai » opéra *Dido and Aeneas* – qu'il composa justement non pour le théâtre public à Dorset Garden, mais pour un pensionnat de jeunes filles privé à Chelsea – ait gaspillé son génie dans une forme bâtarde du théâtre musical. Trois ans après la mort de Purcell, en 1698, parut un pamphlet du théologien Jeremy Collier dénonçant l'immoralité sur les scènes anglaises. À ce moment-là, l'opinion publique avait déjà effectué un tournant à 180 degrés. Aussi bien pour les puristes partisans d'un art classicisant que pour les moralistes sentimentaux de l'époque suivante, l'art théâtral de la Restauration était une abomination. La musique de Purcell, transmise dans des recueils de *songs* compilés après sa mort tels qu'*Orpheus Britannicus*, échappa certes à ces condamnations, et fut tenue en haute estime ; mais les contextes dans lesquels elle avait été créée furent oubliés. On est en droit de douter si sa béatification ultérieure rend justice à Purcell. En effet, l'Orphée honoraire britannique était un fils de son temps, et son art était suffisamment riche et flexible pour s'accommoder des tendances contradictoires alors à l'œuvre. Purcell fit sa carrière sous Charles II : depuis son entrée à la Chapel Royal comme enfant de chœur, jusqu'à des positions d'organiste à Westminster Abbey et à la Chapel Royal et d'intendant des instruments à vent du roi, il passa toute sa vie au service de la couronne. Jusqu'à sa trentième année, il était avant tout compositeur de musique sacrée et d'œuvres pour les festivités de la cour. Ce n'est que lorsque le dernier roi Stuart Jacques II fut renversé à la suite de la « Glorieuse Révolution », et que ses successeurs manifestaient de moins en moins d'intérêt pour la musique de cour, que Purcell se tourna vers le théâtre. La majeure partie de ses – plus de quarante – partitions pour la scène datent des cinq dernières années de sa vie.

Les deux *songs* « 'Twas within a furlong » et « Man is for the woman made », tirés de

The Mock Marriage, offrent un très bon aperçu de la comédie de la Restauration et du talent de Purcell pour le populaire. Les couplets rimés aussi entraînants que scabreux de « Man is for the woman made » sont probablement l'œuvre de Peter Anthony Motteux, celui-là même qui, dans son *Gentleman's Journal*, avait raillé le chant continu de l'opéra continental. Purcell mit en musique les vers frivoles de Motteux sur une mélodie accrocheuse, apte au chant collectif, qui a dû être entonnée à maintes occasions conviviales au cours des 320 années depuis sa composition. Les adaptations de Shakespeare *Timon of Athens* (d'où sont tirés « Curtain Tune on a Ground » et « Hark ! how the songsters of the grove ») et *The Fairy Queen* (« One charming night » et « O let me weep ») illustrent le côté ambitieux et grandiloquent du théâtre de la Restauration. La refonte du *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare sous le titre *The Fairy Queen* devint à elle seule l'incarnation de l'extravagance de ce théâtre décoratif. La pièce fut créée en 1692 au Queen's Theatre (anciennement Duke's Theatre) à Dorset Garden et semble avoir englouti deux bons tiers du budget annuel de la troupe. La facture comportait environ 20 acteurs, autant de chanteurs, 24 danseurs, 24 instrumentalistes, sans parler d'un char céleste tiré par des paons, un pont à dragons, une fontaine de douze pieds de haut et bien d'autres choses. Parce que la pièce était si horriblement chère, elle fut reprise la saison suivante avec l'addition entre autres du célèbre « O let me weep » (The Plaint).

L'air qui donne son nom à cet album, « Music for a while », illustre à merveille les secrets de fabrique de Purcell. Le morceau est tiré de la musique de scène de l'adaptation par John Dryden et Nathaniel Lee de l'*Œdipe roi* de Sophocle. Au moment où ce morceau chanté avait été inséré, un prêtre invoque l'esprit du père d'Œdipe, Laios. Purcell fait usage de sa technique compositionnelle préférée, le *ground* – une basse qui se répète en permanence – pour évoquer aux yeux et aux oreilles des spectateurs l'image de l'ombre s'élevant depuis les enfers: avec chaque répétition, le motif de basse grimpe un peu plus vers le haut. Lorsque le texte évoque Alecto – la furie qui pousse le parricide Œdipe à la folie –, le pouvoir de la musique apparaît de manière encore plus vive : le mot *drop* (tomber) est sans cesse répété, entrecoupé de pauses, de manière à ce qu'avec chaque note on entende tomber au sol, subjugué par la musique, un autre des serpents qui jaillissent furieusement et dans tous les sens sur la tête de la furie. Le pouvoir et la nature de la musique consistent – c'est ce qui ressort clairement ici – en sa capacité à calmer les passions et même la folie. On trouve au cœur de la musique de Purcell un respect de la modération et de l'harmonie, qui se manifeste, même aux

moments les plus intenses, dans une certaine noblesse et une quiétude émotionnelles. On comprend mieux ainsi la fonction de sa musique dans l'art scénique de l'époque. Les acteurs, les danseurs, la machinerie, etc. interviennent dans les moments d'action et les temps forts. Les spectacles de la Restauration ne furent jamais conçus comme des drames au sens strict ; ils représentaient, dans leur hétérogénéité et leur volatilité illogique, le voluptueux déchaînement de tous les moyens de technique scénique disponibles – mais la musique constituait leur liant spirituel. Purcell ne gaspilla pas son génie dans le théâtre ; il accomplit une tâche qui eût été trop grande pour n'importe quel individu moins talentueux.

En 1683, la Musical Society de Londres décida de célébrer dignement la fête de la patronne de la musique, Sainte Cécile, chaque 22 novembre. Purcell reçut l'honneur de mettre en musique la première ode à Sainte Cécile, *Welcome to all the pleasures* de Christopher Fishburn. Le plus célèbre des poèmes écrits pour cette occasion, *From harmony, from heav'nly harmony* – mis en musique par Giovanni Battista Draghi en 1687 et par Haendel en 1739 – est l'œuvre de John Dryden, qui fut un proche collaborateur de Purcell. Dans ce poème, Dryden exaltait le pouvoir de la musique, qui éveille à la vie et ordonne tout, des atomes de la matière jusqu'aux émotions humaines. La musique, pour Dryden, était le « cadre universel ». Pour l'année 1692, Nicholas Brady remit à Purcell un texte dans lequel il reformulait les idées de Dryden : « Hail ! bright Cecilia, hail to thee ! Great patroness of us and harmony ! » Trois morceaux sur cet album, « Here the deities approve », « Wondrous machine » et « In vain the am'rous flute » viennent de ces deux hymnes de louange à la musique composés par Purcell. Les hymnes de louange aux hauts personnages constituaient une des obligations de celui-ci en tant que compositeur de cour. En 1694, pour l'anniversaire de la reine Mary, il écrivit l'ode *Come, ye sons of art away* (la source de « Strike the viol ») ; sa dernière ode, *Who can from joy refrain ?* (« A prince of glorious race descended ») fut composée en 1695 pour l'anniversaire du jeune prince William, comte de Gloucester. « An Evening Hymn on a Ground » offre un aperçu édifiant de Purcell compositeur de musique sacrée. Dans cette mise en musique des réflexions de William Fuller, évêque de Londres, sur la vie après la mort, Purcell composa une berceuse pour l'âme d'une enivrante quiétude.

La mort de Purcell elle-même fait l'étoffe des légendes. Le compositeur est mort à 36 ans, le 21 Novembre 1695, juste à la veille de la Sainte-Cécile. La légende veut que sa femme ait refusé

d'ouvrir la porte au maestro qui rentrait ivre chez lui. L'Orphée britannique aurait alors littéralement attrapé la mort dans le froid, juste devant sa porte. Il est plus probable, cependant, qu'il a succombé à la tuberculose. Mais une chose est sûre : les normes puritaines ne rendirent justice ni à l'homme, ni à sa musique.

Ilja Stephan

HENRY PURCELL AUX XX^{e} ET XXI^{e} SIÈCLES

Non omnis moritur, vivunt symphoniae immortales.
Memoriae Sacrum H. P. (Johannes Gilbert dans *Orpheus Britannicus*)

Tout le monde sait à quel point le langage harmonique de Purcell est moderne et actuel, et ses « grounds » éternels. Les musiciens pop, rock et jazz et les cinéastes d'aujourd'hui ont trouvé dans ses inventions musicales une constante source d'inspiration.

Le musicien rock anglais Pete Townshend du groupe The Who affirma en 2009 que Purcell eut une forte influence sur leur musique des années soixante et soixante-dix. On peut notamment détecter des échos de son langage harmonique dans les chansons « I Can See for Miles » (1967), « Pinball Wizard » (1969) et « Won't Get Fooled Again » (1971).

L'air « What power art thou » de *King Arthur* était l'une des pièces maîtresses du chanteur culte de New Wave Klaus Nomi, qui l'enregistra sous le nom de « Cold Song » en 1981. À l'origine, Purcell avait écrit le morceau pour une voix de basse, mais depuis l'interprétation de Nomi, d'innombrables contre-ténors l'ont inclus dans leur répertoire. En 2009, le compositeur-interprète anglais Sting inclut « Cold Song » dans son album *If on a Winter's Night* ; en 2013 la chanteuse Arielle Dombasle (célèbre pour ses apparitions dans la série télévisée *Miami Vice*) y ajouta un beat et l'interpréta nue dans un cercueil dans son clip vidéo.

Purcell a très souvent figuré dans les musiques de films. La compositrice Wendy Carlos adapta la *Music for the Funeral of Queen Mary* pour synthétiseur dans *Orange mécanique* de Stanley Kubrick (1971). *La Chute* (2004) fait usage du « Lamento de Didon ». La musique de *Pride and Prejudice* (2005) de Joe Wright inclut un morceau intitulé « A Postcard to Henry Purcell », dans lequel Dario Marianelli utilise le Rondeau de Purcell tiré d'*Abdelazar*. Enfin, la version de Benjamin Britten du même thème, arrangée en 1946 dans le *Young Person's Guide to the Orchestra*, revient régulièrement dans *Moonrise Kingdom* (2012) de Wes Craven.

En 2003, nous avons invité le fameux clarinettiste jazz Gianluigi Trovesi à apparaître dans notre album *All'Improvviso* et à improviser sur des *bassi ostinati* baroques italiens du XVII^e^ siècle. À l'époque, nous nous étions délibérément refusés à changer les harmonies originales de ces basses obstinées (ou « grounds », comme elles étaient appelées en Angleterre). Seule l'expression mélodique du clarinettiste jazz, avec son timing subtil, se distinguait de « notre » langage musical du XVII^e^ siècle.

Dans notre nouvel album *Music for a while*, cependant, nous avions à cœur de souligner la modernité extraordinaire de la musique de Purcell en maintenant un mouvement constant entre les siècles dans les harmonies et les styles des improvisations. Ce changement de style musical s'effectue souvent dans la même œuvre, au sein d'une seule mesure, à l'aide de subtiles modifications rythmiques et harmoniques du ground. Les lignes de basse et les mélodies composées par Purcell demeurent intactes, mais le style improvisé des instruments change soudain de siècle. Nos auditeurs se trouvent dans une salle de musique intemporelle.

Je suis particulièrement heureuse que le merveilleux Gianluigi Trovesi ait encore enrichi ce nouveau projet de son superbe talent artistique, dix ans après *All'Improvviso*. Je suis également enchantée d'avoir réussi à persuader mon ancien camarade de classe, l'extraordinaire guitariste jazz Wolfgang Muthspiel, de Graz, de rejoindre notre projet Purcell.

Christina Pluhar
Traduction : Alexandre Johnston

NICHTS FÜR PURITANER

Henry Purcell und das Musiktheater der Restauration

Für ihr Understatement sind die Briten berühmt, doch in den Vorworten zu den Partituren von Henry Purcells Bühnenmusiken findet sich eine selbst für britische Verhältnisse extreme Form der rhetorischen Selbstverkleinerung: „*Wir sind ja weiter von der Sonne ab, wir wachsen langsamer als unsere Nachbarn und müssen zufrieden sein, wenn es gelingt die Barbarei nach und nach abzuschütteln*“, so schilderte der Orpheus Britannicus das Kulturniveau seiner Landsleute 1690 im Vorwort zu „The History of Dioclesian“. Und im Vorwort von „The Fairy Queen“ heißt es: „*Ich verzweifle daran, dass wir nie so gute Sänger haben werden wie Italien.*“ Stimmte also das alte Vorurteil „Anglia non cantat“ (England singt nicht), oder waren Purcells kokette Klagen doch eher Ausdruck nationalen Eigensinns? Denn während im 17. Jahrhundert europaweit die Oper ihren Siegeszug antrat, wählten die Europaskeptiker auf der Insel einen Sonderweg: Die Idee eines komplett gesungenen Schauspiels – wie es das Wesen der Oper ausmacht – war im Land Shakespeares und Marlowes nicht zu vermitteln. „*Die Erfahrung lehrt, dass der englische Genius dem ununterbrochenen Gesang nichts abgewinnen kann*“, analysierte der Journalist Peter Anthony Motteux 1692 im „Gentleman’s Journal“; Schauspiele, in denen ausschließlich gesungen werde, seien schlicht „*unnatürlich*“. Gesungen wurde auf englischen Bühnen gleichwohl viel und gerne. Purcells Werkkatalog umfasst alleine rund 200 Songs aus Schauspielmusiken; hinzu kommen 57 „catches“ fürs gesellige Singen, 24 Oden zu festlichen Anlässen und über 100 weitere Songs.

Wer den Sonderweg verstehen will, den die englische Bühnenkunst und Musik in Purcells Tagen nahmen, muss einen Blick in die Geschichte werfen. Purcells Lebensdaten (1659 – 1695) fallen fast genau mit der als „Restoration“ (Restauration) bezeichneten Epoche zusammen. Als der Komponist geboren wurde, neigte sich die Herrschaft der Puritaner ihrem Ende zu. Öffentliche (Sprech-)Theateraufführungen waren unter den republikanischen Eiferern verboten gewesen, musikalische Bühnenstücke dagegen nicht. Und so stattete manch findiger Theatermann seine Stücke mit so vielen Musikeinlagen aus, dass sie als musikalisches Drama durchgehen konnten. Das war eine Notlösung, aber es bereitete den Boden für eine spezifisch englische Form des Musiktheaters.

Nach dem Ende der Puritanerzeit im Jahr 1660 muss der Nachholbedarf an Vergnügungen gewaltig gewesen sein, und der neue König, Karl II., lebte seinen Untertanen vor, wie's geht. Der „muntere Monarch" war im Exil auf den Geschmack an französischer Lebensart gekommen. Nach dem Vorbild seines Pariser Amtskollegen legte Karl sich ein 24 Mann starkes Elite-Streichorchester für seine Hofmusik zu und ernannte einen in Frankreich geschulten Komponisten zu deren Leiter; er goutierte das Gastspiel einer italienischen Operntruppe und sandte englische Theatermacher zu Studienzwecken nach Paris. Diese Kulturpolitik des Stuartkönigs war Teil seiner Annäherung an die katholische Großmacht jenseits des Kanals – und wohl auch deshalb zum Scheitern verurteilt. Jedenfalls stießen weder die französische noch die italienische Spielart der Oper bei seinen Engländern auf offene Ohren.

Dafür erwachte unter Karl II. das englische Theater zu neuem Leben. Zwei Theatertruppen, an die er Patente vergeben hatte und die unter seiner bzw. der Patronage seines Bruders Jakob, Herzog von York (später Jakob II.), standen, machten sich in London seit den frühen 1660er-Jahren Konkurrenz. Die Truppe des Herzogs spielte zunächst im Lincoln's Inn Fields Theatre, einem umgebauten Tenniscourt, bevor sie 1671 das Dorset Garden Theatre bezog, einen mit Bühnenmaschinerie opulent ausgerüsteten Neubau direkt am Themseufer; die Truppe des Königs war schon 1663 aus Gibbon's Tennis Court in ihr neues Theater in der Drury Lane umgezogen. Beide Häuser erfreuten sich zwar der Gunst ihrer hohen Schirmherren, finanzierten sich aber über Eintrittsgelder. Beim zahlenden Publikum fanden dabei zwei Genres den größten Anklang: die Komödie und das heroische Drama. In der Komödie liebte man es frech und frivol. Auf Karls ausdrückliche Anweisung spielten nun Frauen – und nicht länger verkleidete Knaben – die weiblichen Rollen; Nell Gwyn, der Star des Drury Lane Theatre, wurde die berühmteste seiner vielen Mätressen. Zu den weiteren Highlights dieser Kunstform gehörten späterhin die so genannten „ass-epilogues", Reden an das Publikum und das liebe Vieh, gesprochen vom Rücken eines leibhaftigen Esels herab. Das heroische Drama dagegen bestach mehr durch spektakuläre Bühnenbilder und Effekte. Ein eigenes Opernhaus hatte London um diese Zeit nicht; das war kaum nötig, denn Musiktheater war ein Seitenzweig des Sprechtheaters. Die Hauptrollen wurden gesprochen, Nebenrollen übernahmen eigens dafür engagierte Sänger. Zusätzlich zu vielen Musik- und Tanzeinlagen schob man zwischen die einzelnen Akte so genannte „masques" ein. Diese gesungenen, getanzten und pompös aus-

gestatteten Stücke im Stück waren ein Relikt der alten englischen Hofkunst, das so in die neue Zeit gerettet wurde. Auch das Erbe des elisabethanischen Theaters versuchte man zu bewahren, indem man Shakespeares Klassiker ohne viel Rücksicht auf künstlerische Verluste in Ausstattungsstücke à la mode verwandelte. Das Ergebnis dieser urenglischen Antwort auf die kontinentale Oper war eine bunte, oft nicht einmal von einem stringenten Plot zusammengehaltene Melange aus Sprechtheater, Gesang, Ballett und Spektakel, für die sich der Begriff „Semi-Opera“ einbürgerte.

Unter Theaterhistorikern und Shakespeare-Philologen hatte die Restaurationszeit lange einen denkbar schlechten Ruf; und Musikologen pflegten mit tiefem Seufzen zu bedauern, dass Purcell mit Ausnahme seiner einzigen „echten“ Oper „Dido and Aeneas“ – die er eben nicht fürs öffentliche Lustspielhaus in Dorset Garden, sondern für ein privates Mädchenpensionat in Chelsea komponierte – sein Genie an einen Musik-Theater-Bastard vergeudet habe. Drei Jahre nach Purcells Tod, im Jahre 1698, erschien ein polemischer Traktat des Theologen Jeremy Collier über die Unmoral auf Englands Bühnen. Da hatte sich die Windrichtung der öffentlichen Meinung bereits um 180 Grad gedreht. Sowohl den am Klassizismus orientierten Kunst-Puristen als auch den sentimentalen Moralisten des nachfolgenden Zeitalters war die Bühnenkunst der Restauration ein Gräuel. Purcells Musik, die in nach dessen Tod zusammengestellten Song-Sammlungen wie „Orpheus Britannicus“ überliefert war, entging zwar der Verdammung und wurde in hohen Ehren gehalten, doch die Kontexte, in denen sie gestanden hatte, gingen verloren. Ob seine nachträgliche Seligsprechung Purcell gerecht wurde, darf bezweifelt werden. Denn der britannische Ehrenorpheus war ein Kind seiner Zeit und seine Kunst reich und flexibel genug, um deren widersprüchliche Tendenzen zu umfassen. Karriere machte Purcell unter Karl II.: Von seinem Einstieg als Chorknabe an der Chapel Royal bis zu Posten als Organist an Westminster Abbey und der Chapel Royal und Verwalter königlicher Instrumente stand er zeitlebens in königlichen Diensten. Bis in sein dreißigstes Jahr war er vor allem Autor frommer Kirchen- und festlicher Hofmusik. Erst als im Zuge der „Glorious Revolution“ 1688 Jakob II., der letzte Stuartkönig, abgesetzt wurde, und seine Nachfolger an Hofmusik immer weniger Bedarf anmeldeten, wechselte Purcell ins Theaterfach. In den letzten fünf Jahren seines Lebens schuf er dann den größten Teil seiner über 40 Schauspielmusiken.

Die beiden Lieder „’Twas within a furlong“ und „Man is for the woman made“ aus „The Mock Marriage“ geben einen sehr guten Eindruck von der Komödie der Restaurationszeit und von

Purcells Talent fürs Populäre. Die ebenso eingängigen wie anzüglichen Reimpaare von „Man is for the woman made“ stammen vermutlich von eben jenem Peter Anthony Motteux, der sich in seinem „Gentleman’s Journal“ über das Dauergesinge in der kontinentalen Oper mokiert hatte. Purcell setzte zu Motteux’ frivolen Versen eine Ohrwurmmelodie mit hohem Mitsingfaktor, die in den vergangenen 320 Jahren bei unzähligen geselligen Anlässen angestimmt worden sein dürfte. Für die ambitionierte und die pompöse Seite des Restaurationstheaters stehen die Shakespeare-Bearbeitungen „Timon of Athens“ (daraus: „Curtain Tune on a Ground“/„Hark! how the songsters of the grove“) und „The Fairy Queen“ (daraus: „One charming night“/„O let me weep“). Gerade die Adaption von Shakespeares „Midsummer Night’s Dream“ unter dem Titel „The Fairy Queen“ wurde zum Inbegriff des pompösen Ausstattungstheaters. Das Stück kam 1692 im Queen’s Theatre (dem ehemaligen Duke’s Theatre) in Dorset Garden heraus und scheint gut Zweidrittel des Jahresbudgets der Truppe verschlungen zu haben. Auf dem Kostenzettel standen schätzungsweise 20 Schauspieler, ebenso viele Sänger, 24 Tänzer, 24 Instrumentalisten, außerdem ein von Pfauen gezogener Götterwagen, eine Drachenbrücke, eine 12 Fuß hohe Fontäne und vieles mehr. Weil das Stück so horrend teuer war, wurde es in der nächsten Saison wiederaufgenommen, wobei der Komponist nun u.a. noch das berühmte „O let me weep“ (The Plaint) hinzufügte.

Purcells kompositorische Betriebsgeheimnisse offenbart gerade jener Song am besten, der diesem Album seinen Namen gab: „Music for a while“. Das Stück stammt aus der Bühnenmusik zu John Drydens und Nathaniel Lees Adaption von Sophokles’ Tragödie „Ödipus“. An der Stelle, an der die Gesangsnummer eingeschoben wurde, beschwört ein Priester den Geist von Ödipus’ Vater Laios herauf. Purcell nutzt seine liebste Kompositionstechnik, den „ground“ – einen permanent sich wiederholenden Bass –, um das Bild des aus der Unterwelt aufsteigenden Geistes vor Augen und Ohren zu führen: Mit jeder Wiederholung schiebt die Bassfigur sich einen kleinen Schritt aufwärts. Wo im Text von Alecto die Rede ist – der Furie, die den Vatermörder Ödipus in den Wahnsinn treibt –, wird die Kraft der Musik noch anschaulicher dargestellt: Purcell lässt das Wort „drop“ (fallen) durch Pausen abgesetzt vielfach wiederholen, und so hört man mit jeder Note, wie wieder eine der Schlangen, die auf dem Haupt der Furie wild in alle Richtungen züngeln, von der Musik bezwungen zu Boden fällt. Die Macht und das Wesen der Musik bestehen darin, das wird hier überdeutlich, die Leidenschaften und selbst den Wahnsinn zu besänftigen. Im Kern von Purcells

Musik liegt ein Bekenntnis zu Maß und Harmonie, das sich selbst in Momenten größter Intensität noch durch eine gewisse emotionale Noblesse und Gefasstheit zu erkennen gibt. So wird auch die Funktion seiner Musik in der Bühnenkunst der Zeit besser verständlich. Für Action und Höhepunkte sorgten Schauspieler, Tänzer, Bühnenmaschinerie etc. Die Spektakel der Restaurationsära waren nie als stringente Dramen konzipiert, sie waren in ihrer Heterogenität und alogischen Sprunghaftigkeit die lustvolle Entfesselung aller theatertechnisch verfügbaren Mittel – doch die Musik bildete ihr ideelles Band. Purcell vergeudete sein Genie nicht im Theater, vielmehr wäre für jeden Geringeren die Aufgabe zu groß gewesen.

Im Jahre 1683 beschloss die Londoner Musical Society, am jedem 22. November den Namenstag der Schutzpatronin der Musik, der Heiligen Cäcilie, würdig zu begehen. Die Ehre, die erste Cäcilien-Ode „Welcome to all the pleasures“ von Christopher Fishburn zu vertonen, wurde Purcell zuteil. Die berühmteste der Dichtungen zu diesem Anlass „From harmony, from heav'nly harmony“ – die 1687 Giovanni Battista Draghi und 1739 Händel vertonten – stammt von Purcells engem Vertrauten John Dryden. In ihr verherrlichte der Dichter die Macht der Musik, die von den Atomen der Materie bis zu den menschlichen Emotionen alles zum Leben erwecke und schicklich ordne. Musik, so Dryden, sei der „universelle Rahmen“. Für das Jahr 1692 lieferte dann Nicholas Brady Purcell eine Textvorlage, in der er Drydens Gedanken neu formulierte: „Hail! bright Cecilia, hail to thee! Great patroness of us and harmony!” Drei der Stücke in diesem Album, „Here the deities approve“, „Wondrous machine“ und „In vain the am'rous flute“, stammen aus Purcells beiden Lobeshymnen auf die Musik. Lobeshymnen auf hohe Persönlichkeiten gehörten zu den Pflichten des Hofkomponisten Purcell. Für den Geburtstag der Queen Mary schrieb er 1694 die Ode „Come, ye sons of art away“ (daraus: „Strike the viol“); seine letzte Ode „Who can from joy refrain?“ (daraus: „A prince of glorious race descended“) entstand 1695 für den Geburtstag des jungen Prinzen Wilhelm, Herzog von Gloucester. Einen erbaulichen Eindruck vom geistlichen Komponisten Purcell liefert „An Evening Hymn on a Ground“. Zu den Reflexionen des Londoner Bischofs Fuller über das Leben nach dem Tode komponierte Purcell hier ein Schlaflied für die Seele von berückender Gelöstheit.

Henry Purcells eigenes Ableben lieferte den Stoff, aus dem Mythen gemacht werden. Der Komponist starb im Alter von 36 Jahren am 21. November 1695, just am Vorabend des St.-Cäcilien-

Tages. Der Legende nach hatte seine Frau den betrunken nach Hause kommenden Maestro ausgesperrt. So soll der britische Orpheus sich in der Kälte vor der eigenen Haustür buchstäblich den Tod geholt haben. Wahrscheinlicher ist, dass er an Tuberkulose starb. Sicher ist, Puritaner-Maßstäbe wurden weder dem Mann noch seiner Musik je gerecht.

Ilja Stephan, 2013

HENRY PURCELL IM 20. UND 21. JAHRHUNDERT

Non omnis moritur, vivunt symphoniae immortales.
Memoriae Sacrum H.P. (Johannes Gilbert in *Orpheus Britannicus*)

Wie modern und aktuell Purcells harmonische Sprache ist und wie zeitlos seine *grounds* sind, ist kein Geheimnis. Die Pop-, Rock-, Jazz-, und Filmkultur unserer Zeit holt sich unentwegt Inspiration aus Purcells musikalischen Erfindungen:

Der englische Rockmusiker Pete Townshend der Rockband The Who erklärte 2009, Purcell habe in den Sechziger- und Siebzigerjahren ihre Musik sehr beeinflusst. Anklänge an Purcells harmonische Sprache finden sich vor allem in den Songs *I Can See for Miles* (1967), *Pinball Wizard* (1969) und *Won't Get Fooled Again* (1971). Eines der Paradestücke des New-Wave-Kultsängers Klaus Nomi war 1981 Purcells Arie *What power art thou* aus *King Arthur (The Cold Song)*. Purcell hatte sie ursprünglich für eine Bassstimme geschrieben, aber seit Klaus Nomis Interpretation ist sie im Repertoire zahlreicher Countertenöre zu finden. Der englische Sänger und Liederschreiber Sting spielte 2009 den *Cold Song* in seinem Album *If on a Winter's Night* ein; die Sängerin Arielle Dombasle unterlegte ihn 2013 mit einem Beat und interpretierte ihn in ihrem Videoclip nackt in einem Sarg …

Recht häufig ist Purcell in der Filmmusik vertreten: Die Komponistin Wendy Carlos adaptierte den Marsch aus Purcells *Music for the Funeral of Queen Mary* für Synthesizer für den Film *A Clockwork Orange* von Stanley Kubrick (1971). *Der Untergang* (2004) verwendet Purcells *Dido's Lament.* Der Soundtrack von *Pride and Prejudice* (2005) enthält ein Stück mit dem Titel *A Postcard to Henry Purcell*, für das der Komponist Dario Marianelli Purcells *Abdelazar*-Thema verwendet hat. Und Benjamin Brittens Variationen dieses Themas kehren in der Filmmusik zu Wes Cravens *Moonrise Kingdom* (2012) wieder.

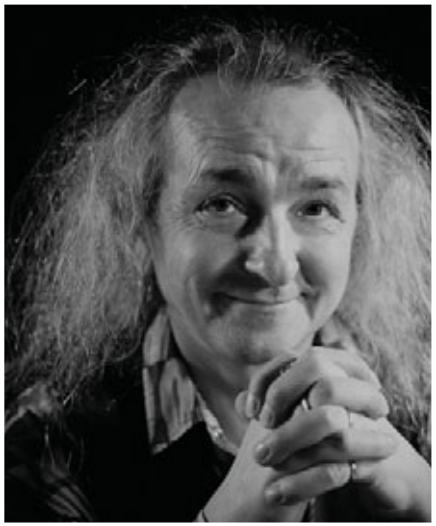
2003 hatten wir für unser Album *All'Improvviso* den großartigen italienischen Jazzklarinettisten Gianluigi Trovesi eingeladen, mit uns auf den barocken *bassi ostinati* aus dem Italien des 17. Jahrhunderts zu improvisieren. Damals hatten wir bewusst darauf verzichtet, die barocken Harmonien der ostinaten Bässe (englisch: *grounds*) zu verändern. Lediglich die melodische Sprache des Jazzklarinettisten mit seinem subtilen Timing unterschied sich von unserer musikalischen Sprache des 17. Jahrhunderts.

In unserem neuen Album *Music for a while* wollten wir, anders als in *All'Improvviso,* die erstaunliche Aktualität von Henry Purcells Musik unterstreichen, indem wir uns in den Improvisationen harmonisch und stilistisch konstant zwischen den Jahrhunderten bewegen. Dieser musikalische Stilwechsel vollzieht sich oftmals auch im selben Stück innerhalb eines einzigen Taktes mit Hilfe subtiler rhythmischer und harmonischer Veränderungen des *ground*. Die von Henry Purcell komponierten Basslinien und Melodien bleiben unangetastet. Der Improvisationsstil der Instrumente hingegen wechselt das Jahrhundert. Der Zuhörer befindet sich in einem zeitlosen Musikraum.

Besonders freut mich, dass der wunderbare Gianluigi Trovesi zehn Jahre nach *All'Improvviso* dieses neue Projekt wieder mit seiner großartigen Kunst bereichert. Ebenso freut mich, dass ich meinen alten Schulkollegen, den außergewöhnlichen Grazer Jazz-Gitarristen Wolfgang Muthspiel, für unser Purcell-Projekt gewinnen konnte.

Christina Pluhar, Paris 2013

Philippe Jaroussky
Raquel Andueza
Wolfgang Muthspiel
Gianluigi Trovesi



Vincenzo Capezzuto
Dominique Visse
Francesco Turrisi
Boris Schmidt

1

’Twas within a furlong

from The Mock Marriage
Thomas D’Urfey

’Twas within a furlong
of Edinborough town,
in the rosy time of year,
when the grass was down;
bonny Jocky, blithe and gay,
said to Jenny making hay,
Let us sit a little (dear) and prattle,
’tis a sultry day.
He long had courted the black-browed maid,
but Jocky was a wag
and would ne’er consent to wed;
which made her pish and phoo,
and cry out, It will not do,
I cannot, cannot, cannot, wonnot,
wonnot buckle too.

He told her marriage
was grown a mere joke,
and that no-one wedded now,
but the scoundrel folk,
Yet, my dear, thou should’st prevail,
but I know not what I ail,
I shall dream of clogs, and silly dogs
with bottles at their tail;
but I’ll give thee gloves and a bongrace to wear,
and a pretty filly-foal,
to ride out and take the air,
if thou ne’er wilt pish nor phoo,
and cry it ne’er shall do,
I cannot, cannot, cannot, wonnot,
wonnot buckle too.

C’était à moins d’un furlong
de la ville d’Édimbourg,
durant la riante saison où l’herbe est fauchée ;
le beau Jocky, insouciant et gai,
dit à Jenny qui faisait les foins :
asseyons-nous un peu (ma chère) et causons,
il fait si chaud.
Il courtisait depuis longtemps
la fille aux noirs sourcils,
mais Jocky était un coquin
et refusait de se marier,
ce qui la faisait rouscailler et crier :
hors de question,
je ne peux pas, je ne veux pas,
je ne céderai pas.

Il lui dit que le mariage
n’était plus qu’une blague,
que plus personne ne se mariait
sinon les crapules,
pourtant, ma chère, tu auras le dernier mot,
mais qu’ai-je fait de mal ?
Je rêverai de galoches,
de chiens avec des bouteilles à la queue ;
mais je te donnerai des gants
et un bonnet à porter, et une jolie pouliche
pour te balader et prendre l’air,
si tu cesses de rouscailler et de crier :
hors de question,
je ne peux pas, je ne veux pas,
je ne céderai pas.

Es war nicht weit vor Edinburgh,
in der rosigen Zeit des Jahres,
als das Gras gemäht war;
Jocky, ein hübscher, munterer Bursche,
sagte zu Jenny, die mit dem Heu beschäftigt war:
Setzen wir uns und plaudern,
es ist ein schwüler Tag!
Er hatte die schwarzäugige Maid
lange umworben,
doch Jocky war ein Schelm,
würde sein Jawort nie geben;
was sie zischen und zetern ließ
und rufen: Ich tue das nicht,
ich kann nicht, kann nicht, will nicht,
werde nicht wanken.

Er sagte ihr, die Ehe sei bloß ein Spaß,
heutzutage heirate kein Mensch,
nur das Lumpenpack.
Du solltest, mein Schatz, den Triumph haben,
doch ich weiß nicht, was mich plagt,
ich werde von Fesseln träumen,
dummen Hunden mit Flaschen am Schwanz.
Aber ich gebe dir Handschuhe
und eine Haube zu tragen,
ein hübsches Stutenfohlen,
auf dem du ausreiten kannst,
wenn du nur nicht zischst und zeterst
und rufst: Ich tue das nicht,
ich kann nicht, kann nicht, will nicht,
werde nicht wanken.

That you'll give me trinkets,
cried she, I believe,
but ah! what in return
must your poor Jenny give.
When my maiden treasure's gone,
I must gang to London Town,
and roar and rant, and patch and paint,
and kiss for half a crown:
each drunken bully oblige for pay,
and earn an hated living
in an odious, fulsome way.
No, no, it ne'er shall do,
for a wife I'll be to you,
or I cannot, cannot, cannot, wonnot,
wonnot buckle too.

Que tu me donneras des babioles,
cria-t-elle, je le crois bien,
mais hélas ! que doit te donner
la pauvre Jenny en retour ?
Quand j'aurai perdu ma virginité,
il me faudra aller à Londres,
gueuler et râler, me peinturlurer,
embrasser pour une demi-couronne :
satisfaire chaque brute d'ivrogne
pour de l'argent et gagner une vie exécrable
d'une manière odieuse.
Non, non, hors de question,
soit je serai ta femme,
soit je ne peux pas, je ne veux pas,
je ne céderai pas.

Dass du mir Kinkerlitzchen geben willst,
rief sie, das glaube ich.
Doch ach, was soll dir dafür die arme Jenny geben?
Wenn mein Mädchenschatz fort ist,
muss ich nach London in die Stadt
und grölen und geifern, mich bemalen,
bin gezeichnet, muss für eine halbe Krone küssen,
jedem betrunkenen Halunken
für Geld zu Diensten sein,
mir meinen verhassten Lebensunterhalt
auf schändliche, widerliche Weise verdienen.
Nein, nein, das tue ich nie,
denn eine Ehefrau will ich dir sein,
oder ich kann nicht, kann nicht, will nicht,
werde nicht wanken.

2 Music for a while

from Oedipus
John Dryden & Nathaniel Lee

Music for a while
shall all your cares beguile.
Wond'ring how your pains were eased
and disdaining to be pleased
till Alecto free the dead
from their eternal bands,
till the snakes drop from her head,
and the whip from out her hands.

La musique pour un moment
trompera tous tes soucis.
Sans comprendre comment
tes peines ont été soulagées,
et sans daigner t'estimer content
tant qu'Alecto n'aura libéré les morts
de leurs liens éternels,
tant que les serpents ne tomberont de sa tête
et le fouet de ses mains.

Musik soll eine Weile
alle eure Sorgen vertreiben.
Sich fragen, wie euer Schmerz zu lindern wäre,
und sich nicht zufriedengeben,
bis Alekto die Toten befreit
aus ihren ewigen Fesseln,
bis ihr die Schlangen aus dem Haupt
und die Peitsche aus den Händen fallen.

3

Strike the viol

from Come, ye sons of art away
? Nahum Tate

Strike the viol, touch the lute,
wake the harp, inspire the flute.
Sing your patroness's praise
in cheerful and harmonious lays.

Frottez la viole, grattez le luth,
éveillez la harpe, inspirez la flûte.
Chantez les louanges de votre patronne
en chants joyeux et harmonieux.

Streicht die Gambe, zupft die Laute,
weckt die Harfe auf, haucht der Flöte Leben ein.
Singt zum Lob eurer Schutzherrin,
singt fröhliche, wohlklingende Weisen.

4

Now that the sun hath veiled his light

An Evening Hymn on a Ground
Bishop William Fuller

Now that the sun hath veiled his light
and bid the world good night,
to the soft bed my body I dispose,
but where shall my soul repose?
Dear God, even in thy arms, and can there be
any so sweet security?
Then to thy rest, O my soul!
and singing, praise
the mercy that prolongs thy days.
Hallelujah!

Maintenant que le soleil a voilé sa lumière
et souhaité bonne nuit au monde,
sur le lit moelleux j'étends mon corps,
mais où reposera mon âme ?
Dieu aimé, dans tes bras,
est-il une sérénité plus douce ?
Va reposer, ô mon âme !
que ton chant loue
la miséricorde qui prolonge tes jours.
Alléluia.

Da nun die Sonne ihr Licht verhüllt
und der Welt gute Nacht gesagt hat,
lege ich meinen Körper in das weiche Bett,
doch wo soll meine Seele ruhen?
Lieber Gott, wohlig in deinen Armen, kann es
eine behaglichere Sicherheit geben?
Nun tu, was die gebührt, meine Seele!
Singe und preise
die Gnade, die deine Tage verlängert.
Halleluja!

5

In vain the am'rous flute

from Hail! bright Cecilia
Nicholas Brady

In vain the am'rous flute and soft guitar
jointly labour to inspire
ardent love and bold desire;
whilst thy chaste airs do gently move
seraphic flames and heav'nly love.

En vain la flûte amoureuse et la douce guitare
unissent leurs efforts pour inspirer
l'ardeur capricieuse et le désir lascif,
tandis que tes chastes airs animent délicatement
la flamme séraphique et l'amour céleste.

Verliebte Flöte und sanfte Gitarre
mühen sich beide vergeblich,
glühende Liebe und kühnes Verlangen zu erregen;
deine schlichten Weisen hingegen entlocken
engelzarte Flammen und himmlische Liebe.

6 A prince of glorious race descended

from Who can from joy refrain?
? Nahum Tate

A prince of glorious race descended,
at his happy birth attended
with rosy, smiling hours, to show
he will golden days bestow.

Un prince issu d'une lignée glorieuse
fut assisté à son heureuse naissance
par des heures gaies et riantes, pour montrer
qu'il accorderait des jours dorés.

Ein Prinz ruhmreichen Geblüts
dessen glückliche Geburt
rosige, lächelnde Stunden umgaben,
wird goldene Tage gewisslich gewähren.

7 O solitude, my sweetest choice

Kathryn Philips, after Antoine Girard
de Saint-Amant, 'La Solitude'

O solitude, my sweetest choice!
Places devoted to the night,
remote from tumult and from noise,
how ye my restless thoughts delight!
O solitude, my sweetest choice!

O heav'ns! what content is mine
to see these trees, which have appeared
from the nativity of time,
and which all ages have revered,
to look today as fresh and green
as when their beauties first were seen.

Oh, how agreeable a sight
these hanging mountains do appear,
which th'unhappy would invite
to finish all their sorrows here,
when their hard fate makes them endure
such woes as only death can cure.

O que j'aime la solitude !
Que ces lieux sacrés à la nuit,
éloignés du monde et du bruit,
plaisent à mon inquiétude !
O que j'aime la solitude !

Mon Dieu ! que mes yeux sont contents
de voir ces bois, qui se trouvèrent
à la nativité du temps,
et que tous les siècles révèrent,
être encore aussi beaux et verts
qu'aux premiers jours de l'univers !

Que je prends de plaisir à voir
ces monts pendants en précipices,
qui, pour les coups du désespoir,
sont aux malheureux si propices,
quand la cruauté de leur sort
les force à rechercher la mort !

O Einsamkeit, meine liebste Wahl!
Orte, der Nacht geweiht,
fern von Lärm und Getöse,
wie erfreut ihr meine unsteten Gedanken!
O Einsamkeit, meine liebste Wahl!

O Himmel, welches Behagen bereitet mir
der Anblick dieser Bäume, die erschienen
mit der Geburt der Zeit
und seither Ehrerbietung finden,
heute so frisch und grün wie einst,
als man zum ersten Mal ihre Schönheit sah.

Oh, welch angenehmen Anblick
bieten die steilen Hänge,
die Leidgeprüfte laden,
hier alle ihre Sorgen zu beenden,
wenn ihnen ihr hartes Los Kummer bereitet,
den nur der Tod zu heilen vermag.

Oh, how I solitude adore,
that element of noblest wit,
where I have learnt Apollo's lore,
without the pains to study it.
For thy sake I in love am grown
with what thy fancy doth pursue,
but when I think upon my own,
I hate it for that reason too,
because it needs must hinder me
from seeing and from serving thee.
O solitude, oh how I solitude adore!

O que j'aime la solitude !
C'est l'élément des bons esprits,
c'est par elle que j'ai compris
l'art d'Apollon sans nulle étude.
Je l'aime pour l'amour de toi,
connaissant que ton humeur l'aime
mais quand je pense bien à moi,
je la hais pour la raison même
car elle pourrait me ravir
l'heur de te voir et te servir.
O que j'aime la solitude !
Antoine Girard de Saint-Amant : La Solitude

Oh, wie liebe ich die Einsamkeit,
jene Naturkraft edelsten Geistes,
wo ich Apollos Kunde entdeckte,
ohne sie mühsam studieren zu müssen.
Um deinetwillen habe ich die Liebe entdeckt
zu allem, was deine Zuneigung findet.
Doch denke ich allein darüber nach,
hasse ich das alles aus eben diesem Grund,
denn es hindert mich,
dich zu sehen und dir zu dienen.
O Einsamkeit, wie liebe ich die Einsamkeit!

8 When I am laid in earth

from Dido and Aeneas
Nahum Tate, after Virgil

When I am laid in earth,
may my wrongs create
no trouble in thy breast;
remember me, but ah! forget my fate.

Quand je serai portée en terre,
puissent les torts que j'ai soufferts
ne point troubler ton cœur ;
souviens-toi de moi, mais ah ! oublie mon sort.

Werde ich in die Erde gebettet,
dann mögen meine unrechten Taten
dich nicht im Herzen bekümmern;
denke an mich, doch ach! vergiss mein Los.

9 Wondrous machine!

from Hail! bright Cecilia
Nicholas Brady

Wondrous machine!
To thee the warbling lute,
though used to conquest,
must be forced to yield,
with thee unable to dispute.

Merveilleux instrument !
Face à toi le luth langoureux,
malgré son charme conquérant,
est contraint à l'abandon,
incapable de se mesurer à toi.

Wundersames Gerät!
Sich dir zu ergeben, muss die trällernde Laute,
an Eroberung gewöhnt, gezwungen werden:
Mit dir lässt sich nicht streiten.

10 Here the deities approve

from Welcome to all the pleasures
Christopher Fishburn

Here the deities approve,
the God of Music and of Love;
all the talents they have lent you,
all the blessings they have sent you,
pleased to see what they bestow
live and thrive so well below.

Ici les divinités approuvent
le dieu de la musique et de l'amour ;
elles vous ont prêté tous les talents,
elles vous ont envoyé tous les bienfaits,
heureuses de voir que ce qu'elles dispensent
vit et prospère si bien ici-bas.

Hier bestätigen die Götter,
der Gott der Musik und der Gott der Liebe:
Alle Talente, die sie euch gaben,
alle Segnungen, die sie euch schickten,
gedeihen so prächtig dort unten.
Sie sehen mit Freude, was sie gewähren!

11 Ah! Belinda

from Dido and Aeneas
Nahum Tate, after Virgil

Ah! Belinda, I am pressed
with torment not to be confessed.
Peace and I are strangers grown,
I languish till my grief is known,
yet would not have it guessed.

Hélas ! Belinda, je n'ose confesser
le tourment qui m'oppresse.
Voici que toute paix m'est devenue étrangère.
Je languirai tant que ma peine restera secrète,
et pourtant je voudrais que nul ne la devine.

Ach! Belinda, mich bedrückt eine Pein,
die ich nicht zu schildern vermag.
Fremd ist mir der Friede geworden,
ich ersehne, dass mein Kummer bekannt werde,
und doch wollte ich, er bliebe geheim.

12 Hark! how the songsters of the grove

from Timon of Athens
Thomas Shadwell, after Shakespeare

Hark! how the songsters of the grove
sing anthems to the God of Love.
Hark! how each am'rous wingèd pair
with Love's great praises fill the air;
on ev'ry side the charming sound
does from the hollow woods rebound.

Écoutez ! Les bardes du bosquet
chantent des hymnes au dieu d'amour.
Écoutez ! Chaque couple d'amoureux ailés
remplit l'air des louanges de l'amour ;
de tous côtés le son charmant
résonne au fond des bois.

Horch! wie die Sänger des Hains
dem Gott der Liebe Hymnen singen.
Horch! wie jedes geflügelte Paar
die Luft mit dem Lobpreis der Liebe erfüllt;
Von allen Seiten hallt der bezaubernde Klang
aus den tiefen Wäldern wider.

13 One charming night

from The Fairy Queen
Anon., after Shakespeare

One charming night
gives more delight,
than a hundred lucky days.
Night and I improve the taste,
make the pleasure longer last,
a thousand, thousand several ways.

Une charmante nuit
donne plus de délices
que cent jours de bonheur.
La nuit et moi exaltons la saveur,
faisons durer plus longtemps le plaisir,
de mille et mille façons différentes.

Nur eine bezaubernde Nacht
bringt größere Lust
als hundert glückliche Tage.
Die Nacht und ich verfeinern den Genuss,
lassen die Freude länger währen
auf abertausend verschiedene Weisen.

14 Man is for the woman made

from The Mock Marriage
Peter Anthony Motteux

Man is for the woman made,
and the woman made for man.
As the spur is for the jade,
as the scabbard for the blade,
as for digging is the spade,
as for liquor is the can,
so man is for the woman made,
and the woman made for man.

As the sceptre to be swayed,
as for nights the serenade,
as for pudding is the pan,
and to cool us is the fan,
so man is for the woman made,
and the woman made for man.

Be she widow, wife or maid,
be she wanton, be she staid,
be she well or ill arrayed,
whore, bawd or harridan,
so man is for the woman made,
and the woman made for man.

L'homme est fait pour la femme,
et la femme faite pour l'homme ;
comme l'éperon pour le canasson,
comme le fourreau pour l'épée,
comme pour le binage la binette,
comme pour la liqueur la fiole,
l'homme est fait pour la femme,
et la femme faite pour l'homme.

Comme le sceptre pour être brandi,
comme la sérénade pour les nuits,
comme pour le boudin la marmite,
et pour nous rafraîchir l'éventail,
l'homme est fait pour la femme,
et la femme faite pour l'homme.

Qu'elle soit veuve, épouse ou fille,
qu'elle soit dévergondée ou prude,
qu'elle soit bien ou mal fagotée,
catin, maquerelle ou mégère,
l'homme est fait pour la femme,
et la femme faite pour l'homme.

Der Mann ist für die Frau gemacht,
die Frau gemacht für den Mann;
wie die Sporen für das Pferd,
wie die Scheide für das Schwert,
wie zum Graben der Spaten,
wie für Flüssiges die Kanne,
so ist der Mann für die Frau gemacht
und die Frau gemacht für den Mann.

Wie das Zepter, das geschwungen wird,
wie zur Nacht die Serenade,
wie für den Pudding der Topf,
wie der Fächer, der uns kühlt,
so ist der Mann für die Frau gemacht
und die Frau gemacht für den Mann.

Ob Witwe, Gattin, junge Maid,
ausschweifend oder sittsam,
gut oder schlecht gekleidet,
Dirne, Kupplerin, Xanthippe,
der Mann ist für die Frau gemacht
und die Frau gemacht für den Mann.

15 **O let me weep (The Plaint)**
from The Fairy Queen
Anon., after Shakespeare

O let me weep, for ever weep!
My eyes no more shall welcome sleep.
I'll hide me from the sight of day,
and sigh, and sigh my soul away.
He's gone, he's gone, his loss deplore;
and I shall never see him more.

O laissez-moi pleurer, pleurer sans fin !
Mes yeux n'accueilleront plus le sommeil ;
je me cacherai aux yeux du jour,
et soupirerai à en rendre l'âme.
Il s'est est allé, déplorez sa perte ;
et plus jamais je ne le reverrai.

O lasst mich weinen, ewig weinen!
der Schlaf soll nie mehr meine Augen schließen;
ich will mich vor dem Tageslicht verbergen,
schluchzen, mir aus dem Leib
die Seele schluchzen.
Er ist fort, fort, beklagt seinen Verlust;
ich werde ihn nie wiedersehen.

16 **Curtain Tune on a Ground**
from Timon of Athens

Traduction : Jean-Claude Poyet (1-4, 6, 10, 12-15), Erato/Warner Classics (5, 8, 9, 11)

Übersetzung: Gudrun Meier

BONUS TRACK
17 **Hallelujah**
Leonard Cohen

PALAIS DE BÉHAGUE

Le Palais de Béhague fut – au tournant du xx^{e} siècle – la demeure parisienne de la comtesse Martine de Béhague (1870-1939), femme de grande culture, éminente collectionneuse d'œuvres d'art et grand mécène des artistes symbolistes. La Roumanie a acheté ce bel hôtel particulier en 1939, après la mort de la comtesse, et il fut depuis la résidence des Ambassadeurs roumains en France.

Le fleuron de l'activité de mécène de Martine de Béhague sera la construction, en étapes successives d'aménagements (de 1898 à 1906), de la Salle Byzantine – Musée et Salle de musique. La réalisation de cette construction, d'une beauté unique dans le paysage architectural parisien, tant par son plan que par sa décoration (celles d'une église byzantine), fût confiée à l'architecte Gustave Adolphe Gerhardt. Au-delà de la beauté étrange du lieu – qui tient de l'église byzantine l'ambiance recueillie et mystérieuse, l'éclat des murs dorés et des mosaïques scintillants, une monumentalité à donner le vertige au cœur de Paris, la salle est exceptionnelle pour la place qu'elle occupe dans l'histoire des arts du spectacle, et les grands artistes que sa scène a accueillis.

Dans son âme et dans sa structure, elle porte l'empreinte de deux génies qui ont révolutionné les arts de la scène: Adolphe Appia et Mariano Fortuny. C'est Martine de Béhague qui va offrir l'opportunité, en 1903, à Adolphe Appia de mettre en pratique ses théories sur les arts du spectacle, lorsqu'elle l'invite à présenter sur la scène de la Salle Byzantine sa première création (L'Évocation d'Astarté du *Manfred* de Schumann et la scène de la taverne de *Carmen* de Bizet). Par l'intermédiaire de Appia, la comtesse va rencontrer Mariano Fortuny, « fils génial de Venise », comme l'avait nommé Proust, connu surtout pour son talent sans égal dans la création de tissus et de costumes, mais aussi pour ses dispositifs scéniques qui ont révolutionné l'art de la mise en scène. Le point d'organ de ses recherches autour de la lumière est le « dôme de lumière » (dispositif scénique breveté, en février 1903), qui va attribuer à la lumière et à l'espace de jeu une place jamais connue auparavant dans la réalisation des mises en scène, réalisé pour la première fois dans la Salle Byzantine (entre 1904 et 1906).

Ainsi équipée et décorée, la Salle Byzantine a accueilli grand nombre de créateurs de premier rang : Gabriel Fauré, Isadora Duncan, Charles-Marie Widor, Sarah Bernhardt, Proust, Rodin, Paul Valéry ...

Many thanks to
Ambassade de Roumanie en France
S. Exc. M. Bogdan Mazuru, Ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire de Roumanie en République française; Mme Yvette Fulicea, Ministre Plénipotentiaire, Ambassade de Roumanie en République française; Madalina Tureatca, Coordinatrice projets culturels; Olivia Horvath, Responsable communication; Claudia Droc, Chargée de communication; Paul Ally
Fondation Orange
Mireille Le Van, Secrétaire générale de la Fondation Orange;
Marie-Sophie Calot de Lardemelle, Responsable du Mécénat culturel

Recording: Institut Culturel Roumain de Paris,
Salle Byzantine, Palais de Béhague, Paris, June 2013
Sound engineers: Mireille Faure, Frédéric Braye
Digital editing: Mireille Faure
Editing: Christina Pluhar & Mireille Faure
Mixing & mastering: Mireille Faure

All arrangements published by Christina Pluhar,
International Artists editions & productions GmbH
Hallelujah (Leonard Cohen) © Sony/ATV Songs Llc
Avec l'aimable autorisation de Sony/ATV Music Publishing (France)
Many thanks to Walter Leonard, language coach

Design: ***vu*** intégral
Cover photo © Mallory Morrison/Corbis
Booklet photos © Michal Novak

AMBASSADE DE ROUMANIE en France

Fondation Orange

l'Arpeggiata
Christina Pluhar

℗ 2014 Christina Pluhar, under exclusive licence
to Erato/Warner Classics, Warner Music UK Ltd.
A Warner Music Group Company
© 2014 Erato/Warner Classics, Warner Music UK Ltd.
A Warner Music Group Company
0825646397242